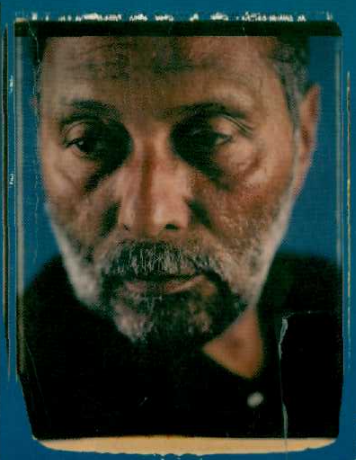
SIB/UFES
198681

m, Stuart Hall mora
sde 1951 e, por ser
ue ele considera "a
a da modernidade
partir da diáspora
engajamento com
bate teórico sobre
o de cultura impreg-
comunicação. Sua
sua empatia com
os e outros atores
e incisiva em sua
rtância social de
car as disposições
ratizá-las.



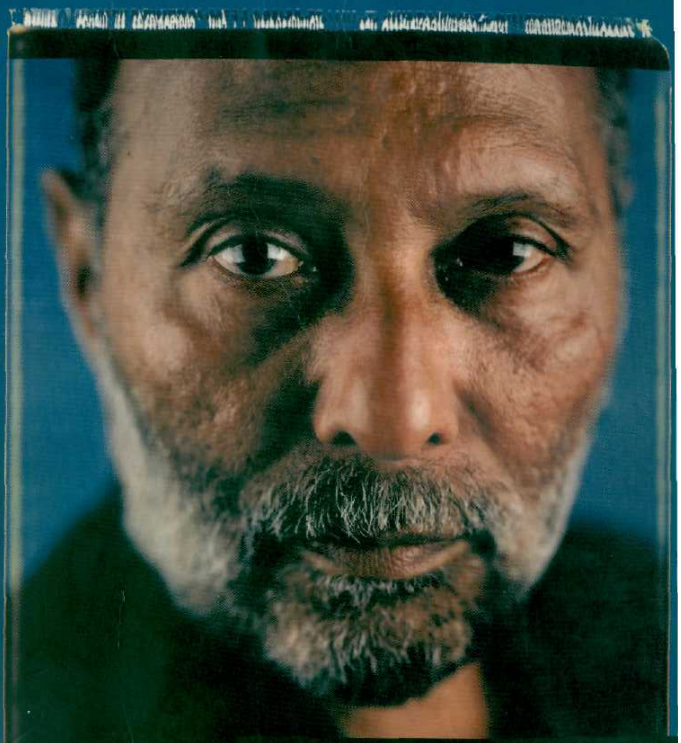
Stuart Hall

DA DIÁSP

316.72
H174d
UFES
198681

EDITORA UFMG

UNESCO



DA DIÁSPORA

Identidades e Mediações Cultura

Stuart Hall

HUMANITAS

Liv Sovik
Organizadora

PENSANDO A DIÁSPORA

REFLEXÕES SOBRE A TERRA NO EXTERIOR

A ocasião desta palestra foi o qüinquagésimo aniversário de fundação da Universidade das Índias Ocidentais (UWI). Mil novecentos e quarenta e oito foi também, por acaso, o ano em que o SS Empire Windrush, um navio-transporte, chegava às Docas de Tilbury no Reino Unido, trazendo seu carregamento de voluntários caribenhos que retornavam de licença, junto com um pequeno grupo de migrantes civis. Esse evento significou o começo da migração caribenha para a Grã-Bretanha no pós-guerra e simboliza o nascimento da diáspora negra afro-caribenha no pós-guerra. Seu aniversário em 1998 foi comemorado como símbolo "da irresistível ascensão da Grã-Bretanha multirracial".[1]

A migração tem sido um tema constante na narrativa caribenha. Mas o Windrush iniciou uma nova fase da formação diaspórica cujo legado são os assentamentos negros caribenhos no Reino Unido. Meu objetivo aqui não é oferecer um relato histórico da evolução dessa diáspora — embora sua difícil história mereça ser melhor conhecida no Caribe, até mesmo (ouso dizer) estudada mais sistematicamente. O destino dos caribenhos que vivem no Reino Unido, nos Estados Unidos ou no Canadá não é mais "externo" à história caribenha do que o Império foi para a chamada história interna da Grã-Bretanha, embora esta seja a forma como, de fato, a historiografia contemporânea os construa. Em todo caso, a questão da diáspora é colocada aqui principalmente

por causa da luz que ela é capaz de lançar sobre as complexidades, não simplesmente de se construir, mas de se imaginar a nação [*nationhood*] e a identidade caribenhas, numa era de globalização crescente.

As nações, sugere Benedict Anderson, não são apenas entidades políticas soberanas, mas "comunidades imaginadas".[2] Trinta anos após a independência, como são imaginadas as nações caribenhas? Esta questão é central, não apenas para seus povos, mas para as artes e culturas que produzem, onde um certo "sujeito imaginado" está sempre em jogo. Onde começam e onde terminam suas fronteiras, quando regionalmente cada uma é cultural e historicamente tão próxima de seus vizinhos e tantos vivem a milhares de quilômetros de "casa"? Como imaginar sua relação com a terra de origem, a natureza de seu "pertencimento"? E de que forma devemos pensar sobre a identidade nacional e o "pertencimento" no Caribe à luz dessa experiência de diáspora?

Os assentamentos negros na Grã-Bretanha não são totalmente desligados de suas raízes no Caribe. O livro *Narratives of Exile and Return*, de Mary Chamberlain, que contém histórias de vida dos migrantes barbadianos para o Reino Unido, enfatiza como os elos permanecem fortes.[3] Tal qual ocorre comumente às comunidades transnacionais, a família ampliada — como rede e local da memória — constitui o canal crucial entre os dois lugares. Os barbadianos, sugere ela, têm mantido vivo no exílio um forte senso do que é a "terra de origem" e tentado preservar uma "identidade cultural" barbadiana. Esse quadro é confirmado por pesquisas realizadas entre os migrantes caribenhos em geral no Reino Unido, o que sugere que, entre as chamadas minorias étnicas na Grã-Bretanha, aquilo que poderíamos denominar "identificação associativa" com as culturas de origem permanece forte, mesmo na segunda ou terceira geração, embora os locais de origem não sejam mais a única fonte de identificação.[4] A força do elo umbilical está refletida também nos números crescentes de caribenhos aposentados que retornam. A interpretação de Chamberlain é de que "uma determinação de construir identidades barbadianas autônomas na Grã-Bretanha (...) se permanecerem as tendências atuais, poderá ser potencializada e não diminuir com o tempo".[5]

Contudo, seria errôneo ver essas tendências como algo singular ou não ambíguo. Na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas. Junto com os elos que as ligam a uma ilha de origem específica, há outras forças centrípetas: há a qualidade de "ser caribenho" [*West-Indianness*] que eles compartilham com outros migrantes do Caribe. (George Lamming afirmou uma vez que sua geração — e, incidentalmente, a minha — tornou-se "caribenha", não no Caribe, mas em Londres!) Existem as semelhanças com as outras populações ditas de minoria étnica, identidades "britânicas negras" emergentes, a identificação com os locais dos assentamentos, também as re-identificações simbólicas com as culturas "africanas" e, mais recentemente, com as "afro-americanas" — todas tentando cavar um lugar junto, digamos, à sua "barbadianidade" [*Barbadianness*].

Os entrevistados de Mary Chamberlain também falam eloqüentemente da dificuldade sentida por muitos dos que retornam em se religar a suas sociedades de origem. Muitos sentem falta dos ritmos de vida cosmopolita com os quais tinham se aclimatado. Muitos sentem que a "terra" tornou-se irreconhecível. Em contrapartida, são vistos como se os elos naturais e espontâneos que antes possuíam tivessem sido interrompidos por suas experiências diaspóricas. Sentem-se felizes por estar em casa. Mas a história, de alguma forma, interveio irrevogavelmente.

Esta é a sensação familiar e profundamente moderna de des-locamento, a qual — parece cada vez mais — não precisamos viajar muito longe para experimentar. Talvez todos nós sejamos, nos tempos modernos — após a Queda, digamos — o que o filósofo Heidegger chamou de *unheimlicheit* — literalmente, "não estamos em casa". Como Iain Chambers eloqüentemente o expressa:

> Não podemos jamais ir para casa, voltar à cena primária enquanto momento esquecido de nossos começos e "autenticidade", pois há sempre algo no meio [*between*]. Não podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através de seus efeitos, isto é, quando este é trazido para dentro da linguagem e de lá embarcamos numa (interminável) viagem. Diante da "floresta de signos" (Baudelaire), nos encontramos sempre na

> encruzilhada, com nossas histórias e memórias ("relíquias secularizadas", como Benjamin, o colecionador, as descreve) ao mesmo tempo em que esquadrinhamos a constelação cheia de tensão que se estende diante de nós, buscando a linguagem, o estilo, que vai dominar o movimento e dar-lhe forma. Talvez seja mais uma questão de buscar estar em casa aqui, no único momento e contexto que temos...[6]

Que luz, então, a experiência da diáspora lança sobre as questões da identidade cultural no Caribe? Já que esta é uma questão conceitual e epistemológica, além de empírica, o que a experiência da diáspora causa a nossos modelos de identidade cultural? Como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento, após a diáspora? Já que "a identidade cultural" carrega consigo tantos traços de unidade essencial, unicidade primordial, indivisibilidade e mesmice, como devemos "pensar" as identidades inscritas nas relações de poder, construídas pela diferença, e disjuntura?

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão "mundano", secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades — os legados do Império em toda parte — podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento — a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor.

Essa interpretação potente do conceito de diáspora é a mais familiar entre os povos do Caribe. Tornou-se parte do nosso recém-construído senso coletivo do eu, profundamente inscrita como subtexto em nossas histórias nacionalistas. É modelada na história moderna do povo judeu (de onde o termo "diáspora" se derivou), cujo destino no Holocausto — um dos poucos episódios histórico-mundiais comparáveis em barbárie com a escravidão moderna — é bem conhecido. Mais significante, entretanto, para os caribenhos é a versão da história no Velho Testamento. Lá encontramos o análogo, crucial para a nossa história, do "povo escolhido", violentamente levado à escravidão no "Egito"; de seu "sofrimento" nas mãos da "Babilônia"; da liderança de Moisés, seguida

pelo Grande Êxodo — "o movimento do Povo de Jah" — que os livrou do cativeiro, e do retorno à Terra Prometida. Esta é a *ur*-origem daquela grande narrativa de libertação, esperança e redenção do Novo Mundo, repetida continuamente ao longo da escravidão — o Êxodo e o *Freedom Ride*.[7] Ela tem fornecido sua metáfora dominante a todos os discursos libertadores negros do Novo Mundo. Muitos crêem que essa narrativa do Velho Testamento seja muito mais potente para o imaginário popular dos povos negros do Novo Mundo do que a assim chamada estória do Natal. (De fato, naquela mesma semana em que esta palestra foi proferida no campus Cave Hill da UWI, o jornal *Barbados Advocate* — antecipando as comemorações da independência — atribuiu os títulos honorários de "Moisés" e "Aarão" aos "pais fundadores" da independência de Barbados, Errol Barrow e Cameron Tudor!)

Nessa metáfora, a história — que se abre à liberdade por ser contingente — é representada como teleológica e redentora: circula de volta à restauração de seu momento originário, cura toda ruptura, repara cada fenda através desse retorno. Essa esperança foi condensada, para o povo caribenho, em uma espécie de mito fundador. Pelos padrões usuais, trata-se de uma grande visão. Seu poder — mesmo no mundo moderno — de remover montanhas jamais deve ser subestimado.

Trata-se, é claro, de uma concepção fechada de "tribo", diáspora e pátria. Possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de "tradição", cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua "autenticidade". É, claro, um mito — com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido à nossa história.

Os mitos fundadores são, por definição, transistóricos: não apenas estão fora da história, mas são fundamentalmente aistóricos. São anacrônicos e têm a estrutura de uma dupla inscrição. Seu poder redentor encontra-se no futuro, que

ainda está por vir. Mas funcionam atribuindo o que predizem à sua descrição do que já aconteceu, do que era no princípio. Entretanto, a história, como a flecha do Tempo, é sucessiva, senão linear. A estrutura narrativa dos mitos é cíclica. Mas dentro da história, seu significado é freqüentemente transformado. É justamente essa concepção exclusiva de pátria que levou os sérvios a se recusarem a compartilhar seu território — como têm feito há séculos — com seus vizinhos muçulmanos na Bósnia e justificou a limpeza étnica em Kosovo. É uma versão dessa concepção da diáspora judia e de seu anunciado "retorno" a Israel que constitui a origem da disputa com seus vizinhos do Oriente Médio, pela qual o povo palestino tem pago um preço tão alto, paradoxalmente, com sua expulsão de uma terra que, afinal, também é sua.

Aqui então situa-se o paradoxo. Agora nossos males começam. Um povo não pode viver sem esperança. Mas surge um problema quando interpretamos tão literalmente as nossas metáforas. As questões da identidade cultural na diáspora não podem ser "pensadas" dessa forma.[8] Elas têm provado ser tão inquietantes e desconcertantes para o povo caribenho justamente porque, entre nós, a identidade é irrevogavelmente uma questão histórica. Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. Aqueles aos quais originalmente a terra pertencia, em geral, pereceram há muito tempo — dizimados pelo trabalho pesado e a doença. A terra não pode ser "sagrada", pois foi "violada" — não vazia, mas esvaziada. Todos que estão aqui pertenciam originalmente a outro lugar. Longe de constituir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas. Em vez de um pacto de associação civil lentamente desenvolvido, tão central ao discurso liberal da modernidade ocidental, nossa "associação civil" foi inaugurada por um ato de vontade imperial. O que denominamos Caribe renasceu de dentro da violência e através dela. A via para a nossa modernidade está marcada pela conquista, expropriação, genocídio, escravidão, pelo sistema de engenho e pela longa tutela da dependência colonial. Não é de surpreender que na famosa gravura de van der Straet que mostra o encontro da Europa com a América (c. 1600),

Américo Vespúcio é a figura masculina dominante, cercado pela insígnia do poder, da ciência, do conhecimento e da religião: e a "América" é, como sempre, alegorizada como uma mulher, nua, numa rede, rodeada pelos emblemas de uma — ainda não violada — paisagem exótica.[9]

Nossos povos têm suas raízes nos — ou, mais precisamente, podem traçar suas rotas a partir dos — quatro cantos do globo, desde a Europa, África, Ásia; foram forçados a se juntar no quarto canto, na "cena primária" do Novo Mundo. Suas "rotas" são tudo, menos "puras". A grande maioria deles é de descendência "africana" — mas, como teria dito Shakespeare, "norte pelo noroeste".[10] Sabemos que o termo "África" é, em todo caso, uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos. No Caribe, os indianos e chineses se juntaram mais tarde à "África": o trabalho semi-escravo [*indenture*] entra junto com a escravidão. A distinção de nossa cultura é manifestamente o resultado do maior entrelaçamento e fusão, na fornalha da sociedade colonial, de diferentes elementos culturais africanos, asiáticos e europeus.

Esse resultado híbrido não pode mais ser facilmente desagregado em seus elementos "autênticos" de origem. O receio de que, de alguma forma, isso faça da cultura caribenha nada mais que um simulacro ou uma imitação barata das culturas dos colonizadores não precisa nos deter, pois obviamente este não é o caso. Mas a lógica colonial em funcionamento aqui é evidentemente uma "crioulização" ou do tipo "transcultural", no sentido que Mary Louise Pratt dá ao termo, seguindo a tradição de alguns dos melhores textos teóricos culturais da região.[11] Através da transculturação "grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir dos materiais a eles transmitidos pela cultura metropolitana dominante". É um processo da "zona de contato", um termo que invoca "a co-presença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas (...) cujas trajetórias agora se cruzam". Essa perspectiva é dialógica, já que é tão interessada em como o colonizado produz o colonizador quanto vice-versa: a "co-presença, interação, entrosamento das compreensões e práticas, freqüentemente [no caso caribenho, devemos dizer sempre]

no interior de relações de poder radicalmente assimétricas".[12] É a lógica disjuntiva que a colonização e a modernidade ocidental introduziram no mundo e sua entrada na história que constituíram o mundo, após 1492, como um empreendimento profundamente desigual, mas "global", e fez do povo caribenho aquilo que David Scott recentemente descreveu como "os recrutas da modernidade".[13]

No início dos anos 90, fiz uma série de TV chamada *Redemption Song* [Canção da Redenção] para a BBC, sobre os diferentes tributários culturais dentro da cultura caribenha.[14] Nas visitas que fiz em relação à série, o que me surpreendeu foi a presença dos mesmos elementos rastreadores básicos (semelhança), junto com as formas pelas quais estes haviam sido singularmente combinados em distintas configurações em cada lugar (diferença). Senti a "África" mais próxima da superfície no Haiti e na Jamaica. Ainda assim, a forma como os deuses africanos haviam sido combinados com os santos cristãos no universo complexo do vodu haitiano constitui uma mistura específica, que apenas se encontra no Caribe ou na América Latina — embora haja análogos onde quer que sincretismos semelhantes tenham emergido na esteira da colonização. O estilo da pintura haitiana freqüentemente descrito como "primitivista" é, na verdade, uma das mais complexas representações — em termos visionários — dessa "dupla consciência" religiosa. O ilustre pintor haitiano que filmamos — André Pierre — fazia uma prece a ambos os deuses, cristão e vodu, antes de iniciar seu trabalho. Como o pintor jamaicano Brother Everald Brown, Pierre via a pintura como uma tarefa essencialmente visionária e "espiritual". Ele cantava para nós a "história" de sua tela — "santos" negros e viajantes em trajes brancos e torços cruzando "O Rio" — enquanto pintava.

Senti-me próximo à França tanto no Haiti quanto na Martinica, mas há Franças diferentes: no Haiti, a "França" do Velho Império, cuja derrota foi causada pela Revolução Haitiana (a fusão explosiva da resistência escrava africana e das tradições republicanas francesas na demanda pela liberdade sob Toussaint L'Ouverture). Na Martinica, a "França" do Novo Império — do Republicanismo, do Gaullismo, do "chic" parisiense, atravessado pela transgressão do "estilo" negro e as complexas afiliações ao "ser francês" de Fanon e Césaire.

Em Barbados, como esperado, senti maior aproximação com a Inglaterra e sua disciplina social implícita — como certa vez ocorreu, incidentalmente, mas não mais, na Jamaica. Contudo, os hábitos, costumes e a etiqueta social específicos de Barbados são claramente uma tradução, através da escravidão africana, daquela cultura do engenho, íntima e de pequena escala, que reconfigurou a paisagem barbadiana. Sobretudo em Trinidad, as complexas tradições do "Ocidente" e do "Oriente" — das Rainhas do Carnaval Indiano, das barraquinhas de *roti*, pão indiano, no local do carnaval, e das velas Diwali brilhando na escuridão de São Fernando, e o ritmo nitidamente hispânico-católico de pecado-contrição-absolvição (o baile da terça-feira de carnaval seguido pela missa da quarta-feira de cinzas) tão próximo ao caráter de Trinidad. Em toda parte, hibridismo, *différance*.

O conceito fechado de diáspora se apóia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um "Outro" e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. Porém, as configurações sincretizadas da identidade cultural caribenha requerem a noção derridiana de *différance* — uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim. A diferença, sabemos, é essencial ao significado, e o significado é crucial à cultura. Mas num movimento profundamente contra-intuitivo, a lingüística moderna pós-saussuriana insiste que o significado não pode ser fixado definitivamente. Sempre há o "deslize" inevitável do significado na semiose aberta de uma cultura, enquanto aquilo que parece fixo continua a ser dialogicamente reapropriado. A fantasia de um significado final continua assombrada pela "falta" ou "excesso", mas nunca é apreensível na plenitude de sua presença a si mesma. Como argumentaram Bakhtin e Volochínov:

> A plurivalência social do signo ideológico é um traço da maior importância (...) na verdade, é este entrecruzamento dos índices de valor que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir.

> O signo, se subtraído às tensões da luta social (...) irá infalivelmente debilitar-se, degenerará em alegoria, tornar-se-á objeto de estudo dos filólogos.[15]

Nessa concepção, os pólos binários do "sentido" e do "não sentido" são constantemente arruinados pelo processo mais aberto e fluido do "fazer sentido na tradução".

Essa lógica cultural foi descrita por Kobena Mercer como uma "estética diaspórica":

> Numa gama inteira de formas culturais, há uma poderosa dinâmica sincrética que se apropria criticamente de elementos dos códigos mestres das culturas dominantes e os "criouliza", desarticulando certos signos e rearticulando de outra forma seu significado simbólico. A força subversiva dessa tendência hibridizante fica mais aparente no nível da própria linguagem (incluindo a linguagem visual) onde o crioulo, o *patois* e o inglês negro desestabilizam e carnavalizam o domínio lingüístico do "inglês" — a língua-nação [*nation-language*] do metadiscurso — através de inflexões estratégicas, novos índices de valor e outros movimentos performativos nos códigos semântico, sintático e léxico.[16]

A cultura caribenha é essencialmente impelida por uma estética diaspórica. Em termos antropológicos, suas culturas são irremediavelmente "impuras". Essa impureza, tão freqüentemente construída como carga e perda, é em si mesma uma condição necessária à sua modernidade. Como observou certa vez o romancista Salman Rushdie, "o hibridismo, a impureza, a mistura, a transformação que vem de novas e inusitadas combinações dos seres humanos, culturas, idéias, políticas, filmes, canções" é "como a novidade entra no mundo".[17] Não se quer sugerir aqui que, numa formação sincrética, os elementos diferentes estabelecem uma relação de igualdade uns com os outros. Estes são sempre inscritos diferentemente pelas relações de poder — sobretudo as relações de dependência e subordinação sustentadas pelo próprio colonialismo. Os momentos de independência e pós-colonial, nos quais essas histórias imperiais continuam a ser vivamente retrabalhadas, são necessariamente, portanto, momentos de luta cultural, de revisão e de reapropriação. Contudo, essa

reconfiguração não pode ser representada como uma "volta ao lugar onde estávamos antes", já que, como nos lembra Chambers, "sempre existe algo no meio".[18] Esse "algo no meio" é o que torna o próprio Caribe, por excelência, o exemplo de uma diáspora moderna.

A relação entre as culturas caribenhas e suas diásporas não pode, portanto, ser adequadamente concebida em termos de origem e cópia, de fonte primária e reflexo pálido. Tem de ser compreendida como a relação entre uma diáspora e outra. Aqui, o referencial nacional não é muito útil. Os Estados-nação impõem fronteiras rígidas dentro das quais se espera que as culturas floresçam. Esse foi o relacionamento primário entre as comunidades políticas nacionais soberanas e suas "comunidades imaginadas" na era do domínio dos Estados-nação europeus. Esse foi também o referencial adotado pelas políticas nacionalistas e de construção da nação após a independência. A questão é se ele ainda constitui uma estrutura útil para a compreensão das trocas culturais entre as diásporas negras.

A globalização, obviamente, não é um fenômeno novo. Sua história coincide com a era da exploração e da conquista européias e com a formação dos mercados capitalistas mundiais. As primeiras fases da dita história global foram sustentadas pela tensão entre esses pólos de conflito — a heterogeneidade do mercado global e a força centrípeta do Estado-nação —, constituindo juntas um dos ritmos fundamentais dos primeiros sistemas capitalistas mundiais.[19] O Caribe foi um dos seus cenários chave, dentro do qual lutou-se pela estabilização do sistema europeu de Estados-nação, alcançado em uma série de acordos imperiais. O apogeu do imperialismo no final do século dezenove, as duas guerras mundiais e os movimentos pela independência nacional e pela descolonização no século vinte marcaram o auge e o término dessa fase.

Agora ela está rapidamente chegando ao fim. Os desenvolvimentos globais acima e abaixo do nível do Estado-nação minaram o alcance e o escopo de manobra da nação e, com isso, a escala e a abrangência — os pressupostos panópticos — de seu "imaginário". Em qualquer caso, as culturas sempre se recusaram a ser perfeitamente encurraladas dentro das

fronteiras nacionais. Elas transgridem os limites políticos. A cultura caribenha, em particular, não foi bem servida pelo referencial nacional. A imposição de fronteiras nacionais dentro do sistema imperial fragmentou a região em entidades nacionais e lingüísticas separadas e alheias, algo de que ela nunca mais se recuperou. A estrutura alternativa *O Atlântico negro*, proposta por Paul Gilroy, é uma potente contranarrativa à inserção discursiva do Caribe nas histórias nacionais européias, trazendo à tona as trocas laterais e as "semelhanças familiares" na região como um todo que "a história nacionalista obscurece".[20]

A nova fase pós-1970 da globalização está ainda profundamente enraizada nas disparidades estruturais de riqueza e poder. Mas suas formas de operação, embora irregulares, são mais "globais", planetárias em perspectiva; incluem interesses de empresas transnacionais, a desregulamentação dos mercados mundiais e do fluxo global do capital, as tecnologias e sistemas de comunicação que transcendem e tiram do jogo a antiga estrutura do Estado-nação. Essa nova fase "transnacional" do sistema tem seu "centro" cultural em todo lugar e em lugar nenhum. Está se tornando "descentrada". Isso não significa que falta a ela poder ou que os Estados-nação não têm função nela. Mas essa função tem estado, em muitos aspectos, subordinada às operações sistêmicas globais mais amplas. O surgimento das formações supra-nacionais, tais como a União Européia, é testemunha de uma erosão progressiva da soberania nacional. A posição indubitavelmente hegemônica dos Estados Unidos nesse sistema está relacionada não a seu status de Estado-nação, mas a seu papel e ambições globais e neo-imperiais.

Portanto, é importante ver essa perspectiva diaspórica da cultura como uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação. Como outros processos globalizantes, a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos. Suas compressões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre a cultura e o "lugar". Disjunturas patentes de tempo e espaço são abruptamente convocadas, sem obliterar seus ritmos e tempos diferenciais. As culturas, é claro, têm seus "locais". Porém, não é mais tão fácil dizer de onde elas se originam. O que podemos

mapear é mais semelhante a um processo de repetição-com-diferença, ou de reciprocidade-sem-começo. Nessa perspectiva, as identidades negras britânicas não são apenas um reflexo pálido de uma origem "verdadeiramente" caribenha, destinada a ser progressivamente enfraquecida. São o resultado de sua própria formação relativamente autônoma. Entretanto, a lógica que as governa envolve os mesmos processos de transplante, sincretização e diasporização que antes produziram as identidades caribenhas, só que, agora, operam dentro de uma referência diferente de tempo e espaço, um cronotopo distinto — no tempo da *différance*.

Assim, a música e a subcultura *dancehall* (salão de baile) na Grã-Bretanha se inspiraram na música e na subcultura da Jamaica e adotaram muito de seu estilo e atitude. Mas agora têm suas próprias formas variantes negro-britânicas e seus próprios locais. O recente filme sobre *dancehall*, *Babymother*, se localiza "autenticamente" na zona de mistura racial do centro pobre de Harlesden, nas ruas e clubes, nos estúdios de gravação e locais de shows, na vida das ruas e zonas de perigo do norte de Londres.[21] As três garotas *ragga*,[22] suas heroínas, compram suas roupas exóticas em outro subúrbio de Londres, o Southall, que é familiarmente conhecido como Pequena Índia. Essas *différances* não deixam de ter efeitos reais. Ao contrário de outras representações clássicas do *dancehall*, esse filme traça um mapa das lutas das três garotas para se tornarem DJs de *ragga* — dessa forma trazendo para o centro da narrativa a controvertida questão da política sexual na cultura popular jamaicana, onde outras versões ainda a escondem atrás de um biombo nacionalista cultural. O documentário de Isaac Julien, *The Darker Side of Black*, foi filmado em três locais — Kingston, Nova Iorque e Londres. Talvez seja essa relativa liberdade de lugar que o permita confrontar a profunda homofobia comum às distintas variantes do *gangsta rap* sem cair na linguagem degenerada da "violência inata das galeras negras" que hoje desfigura o jornalismo domingueiro britânico.

A música *dancehall* é hoje uma forma musical diaspórica incorporada — uma das várias músicas negras que conquistam os corações de alguns garotos brancos "quero-ser" de Londres (isto é, "quero-ser negro"!), que falam uma mistura pobre de *patois* de Trench Town, *hip-hop* nova-iorquino e inglês do

leste de Londres, e para os quais o "estilo negro" é simplesmente o equivalente simbólico de um moderno prestígio urbano. (É claro que eles não são a única espécie comum da juventude britânica. Existem também os *skin-heads*, tatuados de suástica, freqüentadores dos subúrbios brancos abandonados tais como Eltham, que também praticam "globalmente" suas manobras violentas nos jogos de futebol internacionais, cinco dos quais esfaquearam até a morte o adolescente negro Stephen Lawrence numa parada de ônibus no sul de Londres, simplesmente porque ele ousou trocar de ônibus no "território" deles.)[23] O que hoje se conhece como *jungle music* em Londres é outro cruzamento "original" (houve muitos, desde as versões britânicas do *ska*, da música *soul* negra, do *reggae*, música *two-tone* e de "raízes") entre o *dub* jamaicano, o *hip-hop* de Atlantic Avenue, o *gangsta rap* e a *white techno* (assim como o *bangra* e o *tabla-and-bass* são cruzamentos entre o *rap*, a *techno* e a tradição clássica indiana).

Nas trocas vernaculares cosmopolitas que permitem às tradições musicais populares do "Primeiro" e do "Terceiro" Mundo se fertilizarem umas às outras, e que têm construído um espaço simbólico onde a chamada tecnologia eletrônica avançada encontra os chamados ritmos primitivos — onde Harlesden se torna Trench Town —, não há mais como traçar uma origem, exceto ao longo de uma cadeia tortuosa e descontínua de conexões. A proliferação e a disseminação de novas formas musicais híbridas e sincréticas não pode mais ser apreendida pelo modelo centro/periferia ou baseada simplesmente em uma noção nostálgica e exótica de recuperação de ritmos antigos. É a história da produção da cultura, de músicas novas e inteiramente modernas da diáspora — é claro, aproveitando-se dos materiais e formas de muitas tradições musicais fragmentadas.

Sua modernidade necessita, sobretudo, de ser enfatizada. Em 1998, o Instituto de Artes Visuais Internacionais e a Galeria Whitechapel organizaram a primeira maior retrospectiva da obra de um grande artista visual caribenho, Aubrey Williams (1926-1990). Williams nasceu e trabalhou por muitos anos como agrônomo na Guiana. Subseqüentemente, viveu e pintou, em diferentes estágios de sua carreira, na Inglaterra, na Guiana, na Jamaica e nos Estados Unidos. Seus quadros incluem uma

variedade de estilos do século vinte, desde o figurativo e o iconográfico até a abstração. Suas obras mais importantes demonstram uma variedade ampla de influências formais e de fontes de inspiração — os mitos, artefatos e paisagens guianenses, os motivos, a vida selvagem, os pássaros e os animais pré-colombianos e maias, o muralismo mexicano, as sinfonias de Shostakovitch e as formas do expressionismo abstrato características do modernismo pós-guerra britânico e europeu. Seus quadros desafiam caracterizações, seja simplesmente do tipo caribenho ou britânico. Essas telas vibrantes, explosivamente coloridas, com suas formas cósmicas e traços indistintos de formas e figuras tênues, mas sugestivamente embutidas nas superfícies abstratas, claramente pertencem à história essencial do "modernismo britânico", sem jamais terem sido oficialmente reconhecidas como parte dela. Sem dúvida, seu namoro com a música e a abstração européias, na mente de alguns, modificaram suas credenciais como pintor "caribenho". Contudo, são os dois impulsos funcionando em conjunto, sua posição de tradução entre dois mundos, várias estéticas, muitas linguagens, que o estabelecem como um artista excepcional, original e formidavelmente moderno.

No catálogo produzido para a retrospectiva de Williams, o crítico de arte Guy Brett comenta:

> É claro que a sutileza da questão — a complexidade da história que ainda está por ser escrita — é que a obra de Aubrey Williams teria que ser considerada em três contextos diferentes: o da Guiana, o da diáspora guianense e caribenha na Grã-Bretanha, e o da sociedade britânica. Esses contextos teriam que ser considerados um tanto separadamente e em seus inter-relacionamentos complexos, afetados pelas realidades do poder. E todos teriam que ser ajustados em relação ao próprio desejo de Williams de ser simplesmente um artista moderno, contemporâneo, o par de qualquer outro. Num momento ele poderia dizer: "Não gastei muita energia nesse negócio de raízes. (...) Prestei atenção em uma centena de coisas (...) por que devo isolar uma filosofia?" Em outro momento: "O cerne da questão inerente a minha obra desde menino foi a condição humana, especificamente em relação à situação guianense."[24]

O que dizer então sobre todos aqueles esforços de reconstrução das identidades caribenhas por um retorno a suas fontes

originárias? As lutas pela recuperação cultural foram em vão? Longe disso. Retrabalhar a África na trama caribenha tem sido o elemento mais poderoso e subversivo de nossa política cultural no século vinte. E sua capacidade de estorvar o "acordo" nacionalista pós-independência ainda não terminou. Porém, isso não se deve principalmente ao fato de estarmos ligados ao nosso passado e herança africanos por uma cadeia inquebrantável, ao longo da qual uma cultura africana singular fluiu imutável por gerações, mas pela forma como nos propusemos a produzir de novo a "África", dentro da narrativa caribenha. Em cada conjuntura — seja no garveyismo, Hibbert, rastafarianismo ou a nova cultura popular urbana — tem sido uma questão de interpretar a "África", reler a "África", do que a "África" poderia significar para nós hoje, depois da diáspora.

Antropologicamente, essa questão foi freqüentemente abordada em termos de "sobrevivências". Os sinais e traços dessa presença estão, é claro, por toda parte. A "África" vive, não apenas na retenção das palavras e estruturas sintáticas africanas na língua ou nos padrões rítmicos da música, mas na forma como os jeitos de falar africanos têm estorvado, modulado e subvertido o falar do povo caribenho, a forma como eles apropriaram o "inglês", a língua maior. Ela "vive" na forma como cada congregação cristã caribenha, mesmo familiarizada com cada frase do hinário de Moody e Sankey, arrasta e alonga o compasso de "Avante Soldados de Cristo" para um ritmo corporal e um registro vocal mais aterrados. A África passa bem, obrigado, na diáspora. Mas não é nem a África daqueles territórios agora ignorados pelo cartógrafo pós-colonial, de onde os escravos eram seqüestrados e transportados, nem a África de hoje, que é pelo menos quatro ou cinco "continentes" diferentes embrulhados num só, suas formas de subsistência destruídas, seus povos estruturalmente ajustados a uma pobreza moderna devastadora.[25] A "África" que vai bem nesta parte do mundo é aquilo que a África se tornou no Novo Mundo, no turbilhão violento do sincretismo colonial, reforjada na fornalha do panelão colonial.

Igualmente significativa, então, é a forma como essa "África" fornece recursos de sobrevivência hoje, histórias alternativas àquelas impostas pelo domínio colonial e as matérias-primas para retrabalhá-las de formas e padrões

culturais novos e distintos. Nessa perspectiva, as "sobrevivências" em suas formas originais são maciçamente sobrepujadas pelo processo de tradução cultural. Como Sarat Maharaj nos lembra:

> A tradução, como Derrida a coloca, é muito diferente de comprar, vender, trocar — não importa o quanto ela tenha sido convencionalmente retratada nesses termos. Não se trata de transportar fatias suculentas de sentido de um lado da barreira de uma língua para a outra — como acontece com os pacotes de *fast food* embrulhados nos balcões de comida para viagem. O significado não vem pronto, não é algo portátil que se pode "carregar através" do divisor. O tradutor é obrigado a construir o significado na língua original e depois imaginá-lo e modelá-lo uma segunda vez nos materiais da língua com a qual ele ou ela o está transmitindo. As lealdades do tradutor são assim divididas e partidas. Ele ou ela tem que ser leal à sintaxe, sensação e estrutura da língua-fonte e fiel àquelas da língua da tradução. (...) Estamos diante de uma dupla escrita, aquilo que poderia ser descrito como uma "pérfida fidelidade". (...) Somos conduzidos ao "efeito de Babel" de Derrida.[26]

Na verdade, cada movimento social e cada desenvolvimento criativo nas artes do Caribe neste século começaram com esse momento de tradução do reencontro com as tradições afro-caribenhas ou o incluíram. Não porque a África seja um ponto de referência antropológico fixo — a referência hifenizada já marca o funcionamento do processo de diasporização, a forma como a "África" foi apropriada e transformada pelo sistema de engenho do Novo Mundo. A razão para isso é que a "África" é o significante, a metáfora, para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada e isso, apesar de tudo que ocorreu, permanece assim. Essa dimensão constitui aquilo que Frantz Fanon denominou "o fato da negritude".[27] A raça permanece, apesar de tudo, o segredo culposo, o código oculto, o trauma indizível, no Caribe. É a "África" que a tem tornado "pronunciável", enquanto condição social e cultural de nossa existência.

Na formação cultural caribenha, traços brancos, europeus, ocidentais e colonizadores sempre foram posicionados como elementos em ascendência, o aspecto declarado: os traços negros, "africanos", escravizados e colonizados, dos quais

havia muitos, sempre foram não-ditos, subterrâneos e subversivos, governados por uma "lógica" diferente, sempre posicionados em termos de subordinação e marginalização. As identidades formadas no interior da matriz dos significados coloniais foram construídas de tal forma a barrar e rejeitar o engajamento com as histórias reais de nossa sociedade ou de suas "rotas" culturais. Os enormes esforços empreendidos, através dos anos, não apenas por estudiosos da academia, mas pelos próprios praticantes da cultura, de juntar ao presente essas "rotas" fragmentárias, freqüentemente ilegais, e reconstruir suas genealogias não-ditas, constituem a preparação do terreno histórico de que precisamos para conferir sentido à matriz interpretativa e às auto-imagens de nossa cultura, para tornar o invisível visível. Em outras palavras, o "trabalho" de tradução que o significante africano realiza e o trabalho de "fidelidade pérfida" que devem assumir os artistas caribenhos neste momento pós-nacionalista.

As lutas por redescobrir as "rotas" africanas no interior das complexas configurações da cultura caribenha e falar, através desse prisma, das rupturas do navio, da escravidão, colonização, exploração e racialização produziram não somente a única "revolução" bem-sucedida no Caribe anglófono neste século — a chamada revolução cultural dos anos 60 — como também a formação do sujeito caribenho negro. Na Jamaica, por exemplo, seus traços ainda podem ser encontrados em milhares de locais não investigados — nas congregações religiosas de todos os tipos, formais e irregulares; nas vozes marginalizadas dos pregadores e profetas populares de rua, muitos deles loucos declarados; nas histórias folclóricas e formas narrativas orais; nas ocasiões cerimoniais e ritos de passagem; na nova linguagem, na música e no ritmo da cultura popular urbana, assim como nas tradições políticas e intelectuais — no garveyismo, no "etiopismo", nas renovações religiosas e no rastafarismo. Este, sabemos, rememorou aquele espaço mítico, a "Etiópia", onde os reis negros governaram por mil anos, local de uma congregação cristã estabelecida séculos antes da cristianização da Europa Ocidental. Mas, como movimento social, ele nasceu realmente, como sabemos, naquele "local" fatídico mas ilocalizável mais próximo de casa, onde o retorno de Garvey encontrou a pregação do Reverendo Hibbert e os delírios de

Bedward, levando ao recolhimento na comunidade rastafari, Pinnacle, e à dispersão forçada desta. O rastafarismo se destinava àquele espaço politizado mais amplo, de onde poderia falar por aqueles — que me perdoem a frase — "despossuídos pela independência"!

Como todos esses movimentos, o rastafarismo se representou como um "retorno". Mas aquilo a que ele nos "retornou" foi a nós mesmos. Ao fazê-lo, produziu "a África novamente" — na diáspora. O rastafarismo aproveitou muitas "fontes perdidas" do passado. Mas sua relevância se fundava na prática extraordinariamente contemporânea de ler a *Bíblia* através de sua tradição subversiva, sua não-ortodoxia, seus apócrifos; lendo-a ao revés, de cabeça para baixo, voltando o texto contra si mesmo. A "Babilônia" de que ele falava, onde as pessoas ainda sofriam, não era o Egito, mas Kingston — e depois, quando o nome foi sintagmaticamente estendido para incluir a Polícia Metropolitana, os bairros de Brixton, Handsworth, Moss Side e Notting Hill. O rastafarismo exerceu um papel crucial no movimento moderno que tornou "negras", pela primeira vez e irremediavelmente, a Jamaica e outras sociedades caribenhas. Numa tradução ulterior, essa doutrina e discurso estranhos "salvaram" as jovens almas negras da segunda geração de migrantes caribenhos nas cidades britânicas nos anos 60 e 70 e deu-lhes orgulho e autoconhecimento. Nos termos de Frantz Fanon, eles descolonizaram as mentes.

Ao mesmo tempo, vale lembrar o fato embaraçoso de que a "naturalização" do termo descritivo "negro" para todo o Caribe, ou o equivalente "afro-caribenho" para todos os migrantes caribenhos no exterior, opera sua própria forma de silenciamento em nosso mundo transnacional. O jovem artista de Trinidad, Steve Ouditt, viveu e trabalhou nos Estados Unidos, na Inglaterra e descreve algo que ele chama de "Sucrotopia" de Trinidad. Ele se descreve como "um artista do sexo masculino crioulo caribenho trinidadiano indiano cristão de educação anglo-americana pós-independência", cuja obra — em forma de escrita e arte ambiental — "navega o difícil terreno entre o visual e o verbal". Ele aborda de frente esse assunto em uma recente peça que compõe seu diário *online*, "O enigma da sobrevivência":

> Afro-caribenho é o termo genérico para qualquer caribenho na Inglaterra. De verdade. Assim como quando muita gente bem-educada aqui diz para mim: "Você é do Caribe, como é que pode, nem negro você é, parece asiático"... Creio que o termo "afro-caribenho" é uma designação britânica e talvez se espere que ele represente a imagem da maioria dos migrantes caribenhos que vieram para cá no período pós-guerra. E é usado para marcar e lembrar no passado deles as políticas e os horrores da escravatura, a classificação européia dos africanos como ultra-inferiores. A fragmentação e a perda da "cultura", mas com vontade de negociar uma nova "africanidade" [*Afroness*] neste local diaspórico... Nesse sentido específico posso lidar com o "afro-caribenho" (...) mas não quando ele é usado como índice privilegiado do horror que fixa e centra todas as outras historiografias caribenhas subalternas sob uma afrofilia do Caribe aqui na Grã-Bretanha... Trinidad teve uma história de semi-escravidão de indianos em regime apartheid nos campos de trabalho que durou tanto quanto a escravidão "organizada"...[28]

O que esses exemplos sugerem é que a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma "arqueologia". A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu "trabalho produtivo". Depende de um conhecimento da tradição enquanto "o mesmo em mutação" e de um conjunto efetivo de genealogias.[29] Mas o que esse "desvio através de seus passados" faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar.

Em suas formas atuais, desassossegadas e enfáticas, a globalização vem ativamente desenredando e subvertendo cada vez mais seus próprios modelos culturais herdados essencializantes e homogeneizantes, desfazendo os limites e, nesse processo, elucidando as trevas do próprio "Iluminismo" ocidental. As identidades, concebidas como estabelecidas e estáveis, estão naufragando nos rochedos de uma diferenciação que prolifera. Por todo o globo, os processos

das chamadas migrações livres e forçadas estão mudando de composição, diversificando as culturas e pluralizando as identidades culturais dos antigos Estados-nação dominantes, das antigas potências imperiais, e, de fato, do próprio globo.[30] Os fluxos não regulados de povos e culturas são tão amplos e tão irrefreáveis quanto os fluxos patrocinados do capital e da tecnologia. Aquele inaugura um novo processo de "minorização" dentro das antigas sociedades metropolitanas, cuja homogeneidade cultural tem sido silenciosamente presumida. Mas essas "minorias" não são efetivamente "restritas aos guetos"; elas não permanecem por muito tempo como enclaves. Elas engajam uma cultura dominante em uma frente bem ampla. Pertencem, de fato, a um movimento transnacional, e suas conexões são múltiplas e laterais. Marcam o fim da "modernidade" definida exclusivamente nos termos ocidentais.

De fato, há dois processos opostos em funcionamento nas formas contemporâneas de globalização, o que é em si mesmo algo fundamentalmente contraditório. Existem as forças dominantes de homogeneização cultural, pelas quais, por causa de sua ascendência no mercado cultural e de seu domínio do capital, dos "fluxos" cultural e tecnológico, a cultura ocidental, mais especificamente, a cultura americana, ameaça subjugar todas as que aparecem, impondo uma mesmice cultural homogeneizante — o que tem sido chamado de "McDonald-ização" ou "Nike-zação" de tudo. Seus efeitos podem ser vistos em todo o mundo, inclusive na vida popular do Caribe. Mas bem junto a isso estão os processos que vagarosa e sutilmente estão descentrando os modelos ocidentais, levando a uma disseminação da diferença cultural em todo o globo.

Essas "outras" tendências não têm (ainda) o poder de confrontar e repelir as anteriores. Mas têm a capacidade, em todo lugar, de subverter e "traduzir", negociar e fazer com que se assimile o assalto cultural global sobre as culturas mais fracas. E já que o novo mercado consumidor global depende precisamente de sua assimilação para ser eficaz, há certa vantagem naquilo que pode parecer a princípio como meramente "local". Hoje em dia, o "meramente" local e o global estão atados um ao outro, não porque este último seja o manejo local dos efeitos essencialmente globais, mas porque

cada um é a condição de existência do outro. Antes, a "modernidade" era transmitida de um único centro. Hoje, ela não possui um tal centro. As "modernidades" estão por toda parte; mas assumiram uma ênfase vernácula. O destino e a sorte do mais simples e pobre agricultor no mais remoto canto do mundo depende dos deslocamentos não regulados do mercado global — e, por essa razão, ele (ou ela) é hoje um elemento essencial de cada cálculo global. Os políticos sabem que os pobres não serão excluídos dessa "modernidade" ou definidos fora dela. Estes não estão preparados para ficar cercados para sempre em uma tradição imutável. Estão determinados a construir seus próprios tipos de "modernidades vernáculas" e estas são representativas de um novo tipo de consciência transcultural, transnacional, até mesmo pós-nacional.

Essa "narrativa" não tem garantia de um final feliz. Muitos nos antigos Estados-nação, que estão profundamente vinculados às formas mais puras de autoconhecimento nacional, estão sendo literalmente levados à loucura por sua erosão. Eles sentem que todo o seu universo está sendo ameaçado pela mudança e ruindo. "A diferença cultural" de um tipo rígido, etnicizado e inegociável substituiu a miscigenação sexual enquanto fantasia pós-colonial primordial. Um "fundamentalismo" de impulso racial veio à tona em todas essas sociedades da Europa ocidental e da América do Norte, um novo tipo de nacionalismo defensivo e racializado. O preconceito, a injustiça, a discriminação e a violência em relação ao "Outro", baseados nessa "diferença cultural" hipostasiada, passou a ocupar seu lugar — o que Sarat Maharaj chamou de um tipo de "sósia-assombração do apartheid" — junto com racismos mais antigos, fundados na cor da pele ou na diferença fisiológica — originando como resposta uma "política de reconhecimento", ao lado das lutas contra o racismo e pela justiça social.

Em princípio, esses desdobramentos podem parecer distantes das preocupações das novas nações e culturas emergentes da "periferia". Mas como sugerimos, o velho modelo centro-periferia, cultura-nacionalista-nação é exatamente aquilo que está desabando. As culturas emergentes que se sentem ameaçadas pelas forças da globalização, da diversidade e da hibridização, ou que falharam no projeto de modernização, podem se sentir tentadas a se fechar em torno de suas inscrições

nacionalistas e construir muralhas defensivas. A alternativa não é apegar-se a modelos fechados, unitários e homogêneos de "pertencimento cultural", mas abarcar os processos mais amplos — o jogo da semelhança e da diferença — que estão transformando a cultura no mundo inteiro. Esse é o caminho da "diáspora", que é a trajetória de um povo moderno e de uma cultura moderna. Isso pode parecer a princípio igual — mas, na verdade, é muito diferente — do velho "internacionalismo" do modernismo europeu. Jean Fisher argumentou que, até recentemente,

> o internacionalismo sempre se referiu exclusivamente a um eixo de afiliações políticas, militares e econômicas que passava pela Europa e a diáspora européia... Esse eixo dominante e entrincheirado cria, nas palavras de Mosquera, "zonas de silêncio" nos outros locais, dificultando as comunicações laterais e demais afiliações. Aracen e Oguibe nos lembram que a iniciativa atual [de definir um novo internacionalismo nas artes e cultura] é apenas a mais recente numa história de tentativas tais como esta de estabelecer um diálogo entre as culturas que foram apagadas das "narrativas oficiais da prática cultural na Grã-Bretanha [e que não foram capazes] de dominar as estruturas profundamente arraigadas e firmes que nós interrogamos" (Oguibe).[31]

O que temos em mente aqui é algo bem diferente — aquele "outro" tipo de modernidade que levou C. L. R. James a comentar sobre o povo caribenho: "Aquele povo que está na civilização ocidental, que cresceu nela, mas que foi obrigado a se sentir e de fato se sente fora dela, tem uma compreensão única sobre sua sociedade."[32]

> [Esta palestra foi apresentada como parte das comemorações do qüinquagésimo aniversário de fundação da University of the West Indies (UWI), realizadas no seu campus de Cave Hill, Barbados, em novembro de 1998. Aparece aqui em forma revisada, com a autorização da UWI. Tradução de Adelaine La Guardia Resende.]

NOTAS

[1] Este é o subtítulo do volume *Windrush*, de Mike Phillips e Trevor Phillips (London: Harper Collins, 1998), que acompanhou o seriado da BBC.

[2] ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. 2. ed. London: Verso, 1991. [*Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Ática, 1989.]

[3] CHAMBERLAIN, Mary. *Narratives of Exile and Return*. Houndsmill: Macmillan, 1998.

[4] Ver MODOOD, T.; BERTHOUD, R. et al. *Ethnic Minorities in Britain*. London: Policy Studies Institute, 1997.

[5] CHAMBERLAIN. *Narratives of Exile and Return*, p. 132.

[6] CHAMBERS, Iain. *Border Dialogues*: Journeys in Post-Modernity. London: Routledge, 1990. p. 104.

[7] *Freedom rides* eram uma ação de desobediência civil de 1961 nos Estados Unidos, em que ônibus de manifestantes brancos e negros atravessaram os estados do Sul. A muito custo, os *freedom rides* desmontaram o sistema de segregação racial nos ônibus interestaduais na região, pois levaram à aprovação de uma lei federal que vetava a reserva dos lugares na frente dos ônibus para brancos, os de trás para negros e a segregação racial dos serviços e do comércio nas rodoviárias. Além dessa vitória pontual, os *freedom rides* conseguiram obrigar o governo federal a se envolver na luta pela igualdade racial. (N. da T.)

[8] Ver HALL, S. Cultural Identity and Diaspora. In: RUTHERFORD, Jonathan (Ed.). *Identity*: Community, Culture, Difference. London: Lawrence and Wishart, 1990 [HALL, S. Identidade cultural e diáspora. *Revista do Patrimonio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, p. 68-75, 1996] e HALL, S.; DU GAY P. (Ed.). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 1997. p. 1-17. [TADEU, Tomaz da Silva et al. Quem precisa de identidade? In: *Identidade e diferença*: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.]

[9] Ver HALL, S. The West and the Rest: Discourse and Power. In: *Formations of Modernity*. Cambridge Polity Press e The Open University, 1990. p. 274-320.

[10] Em *Hamlet*, Ato II, cena 2, o príncipe dá as boas-vindas a Rosencrantz e Guildenstern, que foram enviados pelo casal real para descobrir o motivo do comportamento estranho de Hamlet. Este afirma: "my uncle-father and aunt-mother are deceived (...) I am but mad north-north-west: when the wind is / southerly I know a hawk from a handsaw". [Meu tio-pai e tia-mãe estão enganados (...) Só sou louco norte-noroeste: quando o vento vem do sul, distingo bem um falcão de um serrote.] Ou seja, sua loucura é circunstancial. (N. da T.)

[11] PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes:* Travel Writing and Transculturation. London: Routledge, 1992. Ver *inter alia*, ORTIZ, Fernando. *Cuban Counterpoint*: Tobacco and Sugar. New York: A. A. Knopf, 1947; GLISSANT, Edouard. *Le discours antillais*. Paris: Editions du Seuil, 1981. BRATHWAITE, Edward Kamau. *The Development of Creole Society in Jamaica, 1770-1820*. Oxford: Oxford University Press, 1971.

[12] PRATT. *Imperial Eyes:* Travel Writing and Transculturation, p. 6-7.

[13] SCOTT, David. *Conscripts of Modernity*. (trabalho não publicado).

[14] REDEMPTION SONG. Sete programas feitos com Barraclough e Carey para a BBC2 e transmitidos entre 1989-1990.

[15] BAKHTIN, M.; VOLOCHÍNOV, V. N. *Marxism and the Philosophy of Language*. New York/London: Seminar Press, 1973. [*Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981. p. 46.]

[16] MERCER, Kobena. Diaspora Culture and the Dialogic Imagination. In: *Welcome to the Jungle*: New Positions in Black Cultural Studies. London: Routledge, 1994. p. 63-64.

[17] RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands*. London: Granta Books, 1990. p. 394.

[18] CHAMBERS. *Border Dialogues:* Journeys in Post-Modernity, p. 104.

[19] WALLERSTEIN, Immanuel. The National and the Universal. In: KING, A. (Ed.). *Culture, Globalization and the World-System*. London: Macmillan, 1991. p. 91-106.

[20] GILROY, Paul. *The Black Atlantic*. London: Verso, 1993.

[21] "Babymother" foi lançado em Londres, Estados Unidos e Jamaica em 1998. Foi dirigido por Julian Henriques, filho de um ilustre antropólogo jamaicano que vive em Londres e produzido por sua esposa e sócia, Parminder Vir, que é do Punjab. Eles vieram, desnecessário dizer, desses dois pólos do Império e se encontraram em Londres.

[22] Um gênero sucessor do reggae, que influenciou e depois foi influenciado pela cultura *hip hop* norte-americana, inclusive em sua visão de gênero machista e homofóbica. (N. da T.)

[23] O inquérito oficial instalado por Sir William Macpherson para apurar a morte de Stephen Lawrence, aberto após cinco anos, como resultado dos esforços heróicos dos pais da vítima, Doreen e Neville Lawrence e de um pequeno grupo de apoio negro, tornou-se um evento público e uma causa célebre em 1998 e um ponto decisivo nas relações raciais britânicas. Resultou na sentença do juiz de que a Polícia Metropolitana fora culpada de "racismo institucional". Ver Sir William Macpherson of Cluny, *The Stephen Lawrence Inquiry Report*. Cmnd.4262-1(1999).

[24] BRETT, Guy. A Tragic Excitement. In: *Aubrey Williams*. London: Institute for the International Visual Arts and Whitechapel Gallery, 1998. p. 24.

[25] Ver SCOTT, David. That Event, this Memory: Notes on the Anthropology of African Diasporas in the New World. *Diaspora*, v. 1, n. 3, p. 261-284, 1991.